

SOUS LA DIRECTION D'HERVÉ LACOMBE

L'OPÉRA EN FRANCE ET EN ITALIE
(1791-1925)

UNE SCÈNE PRIVILÉGIÉE
D'ÉCHANGES LITTÉRAIRES ET MUSICAUX

ACTES DU COLLOQUE FRANCO-ITALIEN TENU
À L'ACADÉMIE MUSICALE DE VILLECROZE
(16-18 OCTOBRE 1997)

PARIS

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

2000

BELLINI ET L'« ÉCOLE FRÉNÉTIQUE » : DE *BERTRAM* (1822) À *IL PIRATA* (1827)

FRANÇOIS LÉVY

Pour rendre compte des changements intervenus dans la dramaturgie de l'*opera seria* à partir du troisième opéra de Vincenzo Bellini, *Il Pirata*, créé au Teatro alla Scala le 27 octobre 1827, Fabrizio della Seta écrit :

La différence décisive repose sur la catégorie de l'identification. Le spectateur du XVIII^e siècle, mais aussi le spectateur rossinien, s'émeut *des sentiments* du personnage, ou mieux, de leur transfiguration dans le beau chant. Mais il reste toujours conscient de la distance qui sépare la réalité vécue de la fiction représentée. Le spectateur des opéras de Bellini et de Donizetti tend à briser cet écran : il veut être ému comme s'il était le personnage [...]. D'une certaine manière, la beauté de la mélodie, dont la fonction est de provoquer ce *transfert*, n'est plus une fin mais un moyen¹.

Ces remarques sont pleinement confirmées par les divers témoignages de la réception de cet opéra qui obtint un succès fracassant et lança véritablement Bellini dans sa fulgurante carrière. L'article anonyme publié le 2 novembre 1827 dans le journal milanais *I Teatri* relève l'art avec lequel ce jeune compositeur sut renouveler l'intérêt des récitatifs en créant un style *cantabile* paraissant suivre les inflexions vocales d'une juste déclamation. Plus généralement, on lui reconnaît le

1. *La differenza decisiva risiede nella categoria dell'identificazione. Lo spettatore settecentesco, e ancora quello rossiniano, si commuove sui sentimenti del personaggio, o meglio sulla loro trasfigurazione nella bellezza del canto, ma resta sempre cosciente del diaframma che separa la realtà vissuta dalla finzione rappresentata. Lo spettatore delle opere di Bellini e di Donizetti tende ad abolire questo schermo, vuol essere commosso come se fosse il personaggio [...]. La bellezza della melodia, che ha la funzione di provocare questo transfert, in certo senso da fine diventa mezzo [...].* (Fabrizio Della Seta, *Italia e Francia nell'Ottocento, Storia della musica*, vol. 9, Torino : EDT, 1993, p. 169.)

NELL' OPERA IL PIRATA
DEL S.^o M.^o BELLINI
SCENA ED ARIA
(Col sorriso d'innocenza)

Proprietà dell'Editore
 N.° 3484

Eseguita Dalla S.^a E. Meric-Lalande all'I. R. Teatro alla Scala
 Ridotta dal S.^o M.^o L. Trazzi.

Prezzo F.^o

N.° 24
 And.^{te} Maestoso

CANTABILE
 Qui esse innocens tenendo il figlio per mani (Ella è delirante.) s'innoltra a lenti passigliuando intorno smarrita (ella piange)
 (Le Donzelle stanno da parte osservandola e piangendo)

(per che cerchi cosa nello spazio dell'aria) (segnò di contento) (ricade nel dolore)

FIRENZE Presso Ricordi, Pozzi, e C.^o 3484
 242. 3387 MILANO Presso Gio. Ricordi.
 Dirimpetto all'I. R. Teatro alla Scala 405

Planche 4. – Début du n° 24 d'*Il Pirata* de Bellini. (Partition chant et piano, Milano : Ricordi, s.d.)

notes pointées des deux premières mesures dans une situation aussi tragique, et en les confrontant à deux passages similaires dans *Bianca e Fernando* (aria de Fernando dans l'acte II de la seconde version) et *Beatrice di Tenda* (cabaletta de l'aria finale : « Ah ! la morte a cui m'appresso »), Friedrich Lippmann conclut à un symbole de ravissement et d'extase⁵⁷. Tout se passe effectivement comme si le tableau cathartique final advenait malgré tout, mais dans un ailleurs rêvé par un esprit malade.

La participation affective du spectateur aura donc été encouragée par le déplacement du tableau scénique au tableau intérieur, de la représentation des

57. Fr. Lippmann, *op. cit.* (note 54), p. 461.

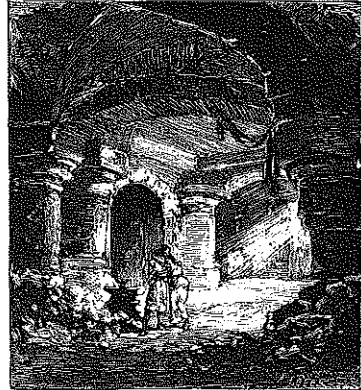
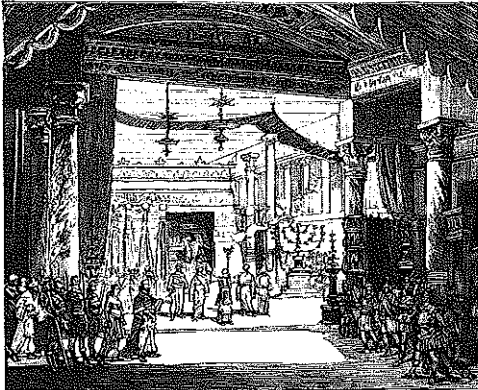
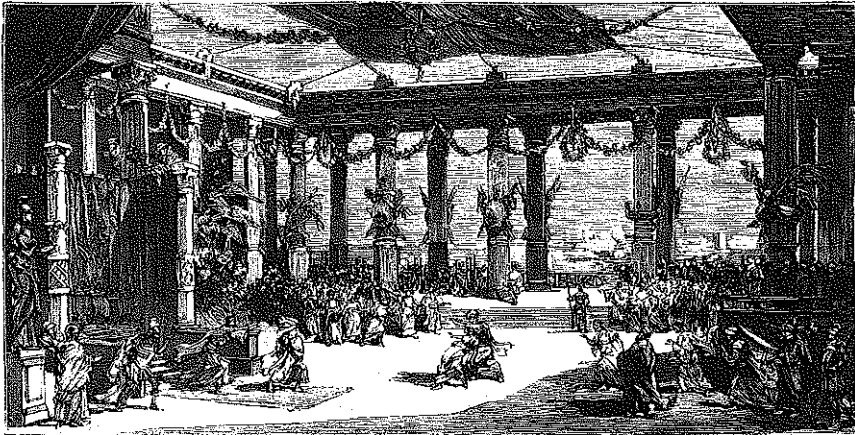
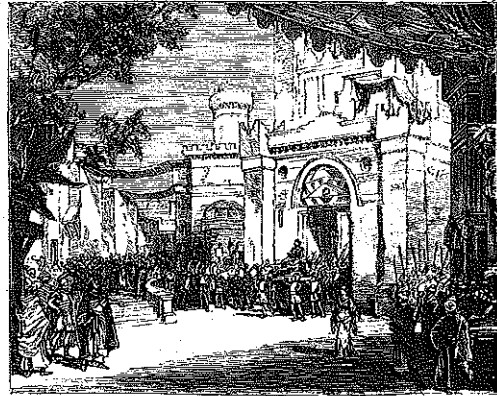


Planche 10. – *Il Teatro illustrato*, févr. 1882, p. 29. Décors de la création de *Hérodiade* (en italien) de J. Massenet, à Bruxelles (Théâtre de la Monnaie), en décembre 1881. 1. Cortille nel palazzo di Erode, 2. Lo zisto-foro di Gerusalemme, 3. Sala nella reggia. 4. Navata nel tempio di Salomone, 5. Sotterraneo del tempio. L'œuvre, subissant d'importantes modifications, sera donnée à la Scala (23 févr. 1882), à Nantes en français (29 mars 1883), puis à Paris en italien (1^{er} févr. 1884).

Beaucoup, encore récemment, ont désespéré de l'avenir du drame musical latin, et beaucoup se désespèrent toujours. Je pense que, s'il y avait des motifs de désespérer face à l'absurdité de l'opéra traditionnel ou face aux stupides imitations du drame wagnérien, il y a aujourd'hui bien moins de raisons de le faire, face à des tentatives qui affichent une profondeur, une maîtrise, et une qualité de concepts esthétiques vraiment réconfortantes.²⁷

C'est par ce message pleinement confiant et optimiste de Pizzetti, qui voyait dans l'œuvre de Debussy un premier signal concret capable d'alimenter un fervent espoir dans l'avenir du théâtre lyrique latin – optimisme et confiance cependant tempérés par des réserves bien précises –, que se dissipèrent lentement les échos de cet événement historique qui avait troublé fortement les consciences des milieux musicaux italiens. En effet, l'arrivée en Italie du chef-d'œuvre de Debussy contribua de façon décisive à faire naître le débat sur cet auteur dans la péninsule.

PELLÉAS ET MÉLISANDE À ROME

Un an après la première à la Scala, le 28 mars 1909 exactement, *Pelléas et Mélisande* fut représenté à Rome au théâtre Costanzi. Les conditions dans lesquelles il fut présenté et l'issue de la représentation différèrent fondamentalement de l'épisode milanais. La première romaine de l'opéra fut en effet un fiasco retentissant qui resta tristement célèbre dans les annales de la vie théâtrale italienne. Il faut toutefois préciser que tandis qu'à Milan l'opération *Pelléas* avait été prévue depuis longtemps et bien préparée, et même annoncée plusieurs mois auparavant, à Rome l'opéra fut présenté presque au dernier moment pour remplacer la *Gioconda* de Ponchielli, déjà annoncée sur les affiches et très attendue par les abonnés du théâtre Costanzi. Les conditions ne furent donc pas très favorables. De plus, la qualité de l'exécution ne fut pas à la hauteur de celle de Milan un an auparavant : la direction de Giorgio Polacco fut sans conteste méritoire, mais la distribution des chanteurs n'était pas parfaitement homogène. À côté de deux rescapés des représentations de la Scala figuraient des interprètes qui n'étaient pas aussi bien préparés²⁸. En

27. *Pelléas et Mélisande è senza dubbio alcuno una di quelle opere che nella storia dell'arte indicano un progresso verso la perfezione e tracciano un sentiero nuovo. Il suo valore è assai più grande per ciò che essa annuncia di verità raggiungibile nella espressione musicale del dramma futuro, che per ciò che essa contiene di espressione raggiunta, ma la sua importanza storica è pur sempre, e a malgrado di ciò, grande e indiscutibile. / Dell'avenire del dramma musicale latino molti hanno disperato fino a ieri e molti disperano tuttora : io dico che, se c'era forse ragione di disperare dinanzi alla assurda tradizionale opera in musica o dinanzi alle imitazioni sciocche del dramma wagneriano, c'è assai meno ragione oggi, dinanzi a dei tentativi che stanno a dimostrare una profondità e sicurezza e una bontà di concetti estetici veramente confortante.* (Rivista Musicale Italiana, art. cit. [note 24]).

28. Dans le groupe des chanteurs, on retrouve Ferrani (Mélisande) et Schinetti (Yniold), tandis que les autres rôles furent joués par Mannucci (Pelléas), Giraltoni (Golaud), Berardi (Arkel), Classens (Geneviève) et Malatesta (médecin).

l'opéra italien. Si une telle interprétation est tout à fait possible, il est tout de même frappant de constater qu'à ce jour personne ne semble avoir remarqué que ce motif rythmique fondamental de l'œuvre dérive directement de la prosodie de l'alexandrin et du rythme emblématique de tétramètre anapestique. C'est dans le *concertato* que cette idée rythmique est exposée de la façon la plus complète et la plus marquante, et c'est pourquoi cette pièce de l'opéra peut être considérée comme le contexte originel – celui qui donne le sens premier – de cette cellule rythmique utilisée de façon cyclique dans la construction de l'opéra. Pour cette raison, l'anapeste des *Vêpres siciliennes* est associé aux sentiments de « honte » et de « rage » désignés dans le quatrain du chœur des Siciliens. Il est donc avant tout lié au sentiment de révolte, au désir de vengeance et à l'énergie que cet engagement confère, avant même de contenir toute idée relative à la mort. La plupart des occurrences de cette figure rythmique, le plus souvent à l'orchestre en accompagnement de la voix, s'accordent avec cette interprétation : l'entrée d'Hélène à l'acte I (n° 1b, « Au sein des mers »), avec son appel au patriotisme, l'incise initiale de sa cabalette (« Courage ! ») et les interventions du chœur (« Quels accents ! quel langage ! », voir ex. 4), l'incitation à la haine, de la part de Procida (n° 5, « Et puisse chaque jour ») et la crainte de la malédiction pour avoir trahi, dans le *tempo di mezzo* de l'aria d'Henri (n° 12, « On vient !... je tremble »). Seul l'emploi de la ponctuation anapestique dans le premier duo entre Henri et Montfort (n° 3, « La gloire !... où donc est-elle ? », « Eh bien pars ») peut être autant associé à une idée du destin (mise en garde de Montfort) qu'à celle d'un projet de vengeance (insoumission d'Henri).

Exemple 4. – Air d'Hélène « Au sein des mers » (n° 1b).

Ninetta, Danieli et le peuple

Quels ac-cents, quel lan - ga - ge ! À sa voix, mon cou-ra - ge

Allegro giusto

Les deux autres passages statiques sont traités différemment. L'isométrie se retrouve, au prix de distorsions cette fois, dans la seconde strophe du duo d'amour d'Hélène et d'Henri, « Près du tombeau, peut-être » (#7b) et dans la mélodie d'Henri « La brise souffle au loin » (#14). Au lieu d'une isométrie exacerbée et stylisée, comme dans le Final de l'acte II, Verdi élabore pour le duo

INTRODUCTION	7
 PREMIÈRE PARTIE : DIVERSITÉ DES ÉCHANGES	
Andrea FABIANO Les larmes de <i>Camille</i> , de Dalayrac à Paër : plagiat, exploitation ou tentative de médiation entre les dramaturgies musicales française et italienne ?	21
François Lévy, Bellini et L'« École frénétique » : de <i>Bertram</i> (1822) à <i>Il Pirata</i> (1827)	37
Hervé LACOMBE <i>Don Procopio</i> de Georges Bizet : un opéra italien par un compositeur français	61
Fiamma NICOLODI Les grands opéras de Meyerbeer en Italie (1840-1890)	87
Steven HUEBNER Configurations musico-dramatiques dans les grands opéras de Jules Massenet : reflets français de modèles italiens	117
Gérard LOUBINOUX Les avatars de <i>Tosca</i> entre France et Italie	141
Danilo VILLA Chroniques italiennes de <i>Pelléas et Mélisande</i> (1905-1925)	161